En los años '60 y con el hippismo aparecen los festivales de rock. No fue sólo la mayor cantidad de público lo que los diferenció de los recitales o shows de costumbre: los festivales podían durar varios días y a veces no se interrumpían durante la noche. "El festival lleva a cabo una amplificación deliberada de todos los vértigos individuales para desembocar en un vértigo colectivo", dice el sociólogo Paul Yonnet, y en Woodstock y en Monterrey Pop se convocó a la gente al vértigo y a pronunciarse expresamente contra el racismo o por la paz en el mundo y en Vietnam. Por extensión, se le pidió también que ayudaran a la libertad sexual y de conciencia respecto de temas como el servicio militar o el consumo de drogas.

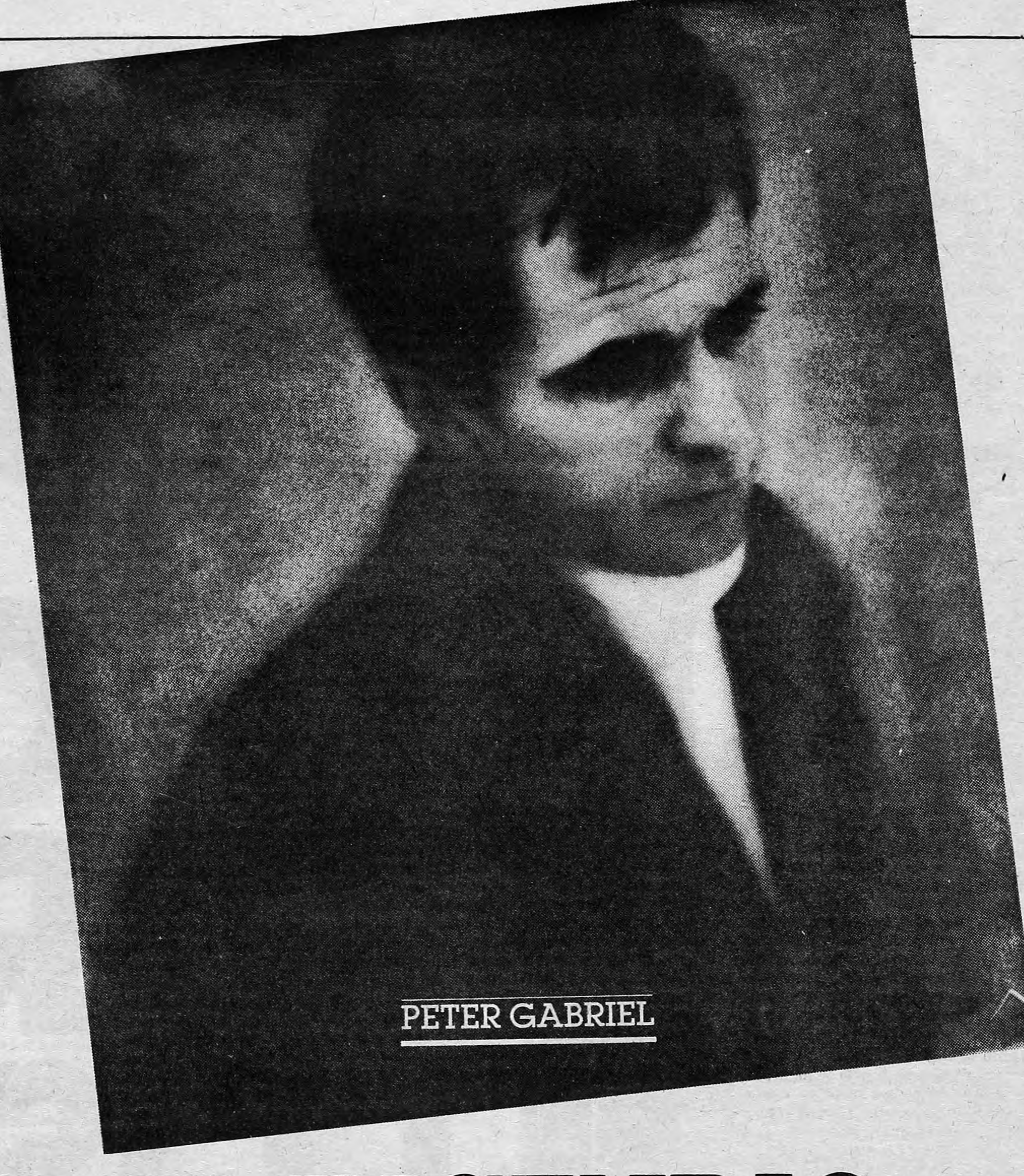
El último festival hippie fue Concierto para Bangladesh, en 1971 y con los Beatles ya separados. "El sueño terminó", había dicho poco antes John Lennon y una vez más tuvo razón. Durante los años 70, en tiempos de los supergrupos sinfónicos, casi no hubo festivales conjuntos por causas que trascendieran lo musical. Problemas técnicos, puede pensarse: la parafernalia de luces y equipos que cada uno utilizaba hubiera obligado a varias horas de intervalo entre un grupo y otro. A lo mejor por desgano, escepticismo o megalomanía de cada divo y desinterés por los otros y lo que no fuera negocio inmediato, lo cierto es que hubo que esperar hasta 1976, cuando con los varios recitales "No Nukes" se protestó contra la proliferación de armas nucleares.

Más tarde, ya en los 80, fue "Rock Against Racism", y luego sobrevino el célebre "Live Aid" para juntar fondos contra el hambre en Etiopía —casi una *remake* de Bangladesh— en simultáneo con Londres y Nueva York, que incorporó los satélites para una mayor y, de ahora en más, decisiva masividad. Por primera vez un rockero, Bob Geldorf, su organizador, fue propuesto para el Premio Nobel de la Paz. Luego Amnesty International conmemoró con un recital similar su 25° aniversario. Allí no sólo se reunieron los tres ex Police sino que apareció por primera vez el staff completo de activistas músicos con que cuenta hoy la organización: Peter Gabriel, Sting, Rubén Blades, los U2, Joan Baez.

Tal vez cuando los días 14 y 15 de octubre, en Mendoza y Buenos Aires, Sting, Gabriel, Bruce Springsteen y Youssou N'Dour (véanse las páginas siguientes) suban al escenario, muchos pensarán que veinte años siguen sin ser nada, que el espíritu solidario del rock de los 60 ha vuelto o, como dijo el trovador canadiense Leonard Cohen, otro invitado de Amnesty en esta gira: "Me sentenciaron a veinte años de aburrimiento por intentar cambiar el sistema desde adentro. Ahora he vuelto".

MOSCA EN UN LIMPIAPARABRISAS

Hay algo sólido tomando forma en el aire
Y el muro de la muerte es derribado en
time square
A nadie parece importarle
Sigúen como si no pasara nada
El viento sopla ahora con más fuerza
Golpeando con polvo en mis ojos
El polvo se pega a mi piel
Formando una costra que no me deja mover
Y estoy flotando como una mosca
Esperando el limpiaparabrisas en la autopista
Peter Gabriel


PETER GABRIEL

EL INCENDIO Y LAS MASCARAS

Por Rolando Graña

Cuando el *rock & roll* cruzó el Atlántico, a fines de los años 50, ya languidecía en los Estados Unidos. Bill Halley había pasado pronto; Elvis Presley perduraba pero su transgresión pélvica, su sensualidad negra se habían adecentado. A los morenos del gremio, entretanto, no les iba mejor. A Chuck Berry y a Little Richard el éxito comenzaba a serles esquivo y la suerte también: el primero acabó preso por prostitución de menores y el segundo se hizo predicador.

Aquella flamante música popular híbrida del blues negro y del country blanco, que había tenido en la televisión y los discos de 33 rpm lo que el jazz en la radio y los 78 de pasta, llegó entonces a Inglaterra y prendió muy rápido entre los jóvenes de aquella sociedad tan diferente. Como a Keith Richards y Mick Jagger, como a John Lennon y a Paul McCartney, como a Pete Townshend y Joe Cocker, a Peter Gabriel, un pibe todavía, también le gustaba escuchar aquel negro blues, aquel primer rock.

Aunque, en verdad, para él las cosas cambiaron en el otoño de 1963, cuando, de regreso de Chaterhouse, un selecto *college* donde la pasaba pupilo, escuchó "Please, please me", de los Beatles. Tenía 13 años y tres más tarde formaba su primera banda, "The Garden Walls" con uno de sus compañeros, Tony Banks. Luego conocería a Anthony Phillips, que le enseñó el gusto por los climas medievales, los bosques, las hadas y las ardillas. En 1969, los tres formaron Genesis, donde Banks todavía permanece.

Pero aquel 1963 del despertar musical de Peter no fue un año común para el rock: hoy se lo considera el del comienzo de la segunda gran época, el *pop*, para llamarlo de algún modo impreciso pero abarcador, que duraría diez años. El 28 de marzo de 1973, el ejército norteamericano se retiró de Vietnam; 1973 fue también el año del long play "El lado oscuro de la Luna", de Pink Floyd, el último gran grupo del hippismo y la psicodelia.

La primera, dorada época del *rock & roll* se había caracterizado por su uniformidad; los compositores se imitaban o plagiaban unos a otros sin mayor drama porque lo importante era reforzar la identidad musical del naciente género. Se copiaban el *look:* el jopo de Elvis, tomado de los camioneros, esos modernos *cow-boys,* fue pasando de cabeza en cabeza. O los temas: "Zapatos de gamuza azul" conoció unas diez versiones sucesivas, todas de éxito, sin que ninguno de los intérpretes sintiera menoscabada su individualidad creadora.

En la primera época prevaleció pues la uniformidad. En la segunda, en cambio, y como dice Paul Yonnet en "Rock, pop, punk", la innovación desplazó a la repetición casi ritual. "A las formas reiteradas de la música, a una misma máscara, suceden formas cambiantes donde el principio de la innovación impera: desde el primer corte de pelo de los Beatles (flequillo sobre la frente) hasta los largos bucles a la manera de Cristo que caen sobre los hombros de George Harrison en el período indio (1967-68), desde la minifalda creada por Mary Quant (1964) hasta la falda superlarga de fines de la década de 1960, la máscara *pop* nunca se estabilizará. Tampoco sus formas musicales, que se modifican sensiblemente de un grupo a otro y, dentro de cada conjunto, de un álbum al siguiente por la búsqueda de efectos sonoros, la utilización de instrumentos nuevos y procedimientos de registro sin precedentes. En suma, a la unidad musical del primer *rock & roll* sucede la más grande variedad posible de formas *pop* (Paul Yonnet, *Juegos, modas y masas,* pág. 123).

Y Peter Gabriel o, para ser más preciso, su conjunto Genesis, se sumó en 1969 a esa diversidad *pop* que agrupó desde Jethro Tull hasta Jimi Hendrix, desde Bob Dylan hasta Pink Floyd, desde Jim Morrison hasta los Rolling Stones. Tamaña mezcla sin embargo puede ser agrupada en un consigna globalizante que fue entonces casi como un *air du temps:* la búsqueda del vértigo. Un vértigo que tanto podía llegar por el sonido al mango (ya los Beatles en Hamburgo, en 1960, descubrieron que, con los amplificadores a reventar, la gente deliraba), las drogas o esa inédita forma de comunión musical que fueron los festivales tipo Woodstock.

La manera Genesis de insertarse en esa diversidad *pop* fue profundizar la tradición blanca por sobre la negra y recuperar influencias más o menos prestigiosas del pentagrama europeo. Eso fue el rock sinfónico: un intertexto clásico en una música que había nacido fuertemente rítmica. Flautas detrás de las guitarras eléctricas. Bosques, hadas y duendes en letras donde hasta entonces sólo había habido amores felices o contrariados, autos y bailes de sábado a la noche, alcohol (sólo alcohol) para sentirse mejor. Los mitos cristianos en versiones libérrimas (Genesis, vaya nombre) reemplazaron al hedonismo simple pero transgresor de los años 50.

Pero detrás de las fábulas había también críticas al *english way of life,* donde, en palabras del propio Gabriel, "debajo de la contención, la calma y la amabilidad, bulle un animal que espera el momento de saltar sobre su víctima". Así, en "La batalla del bosque de Epping" los fraseos medievales ilustran una vulgar riña de gangsters; en "Bailando con el caballero iluminado por la Luna" Peter se ríe de los capitanes que dirigen el "gran baile" de Inglaterra o en "Echalos antes del viernes" canta un diálogo en el que un personaje apodado "el desalojador" quiere convencer a los inquilinos díscolos de que deben abandonar la casa "en el interés de la humanidad".

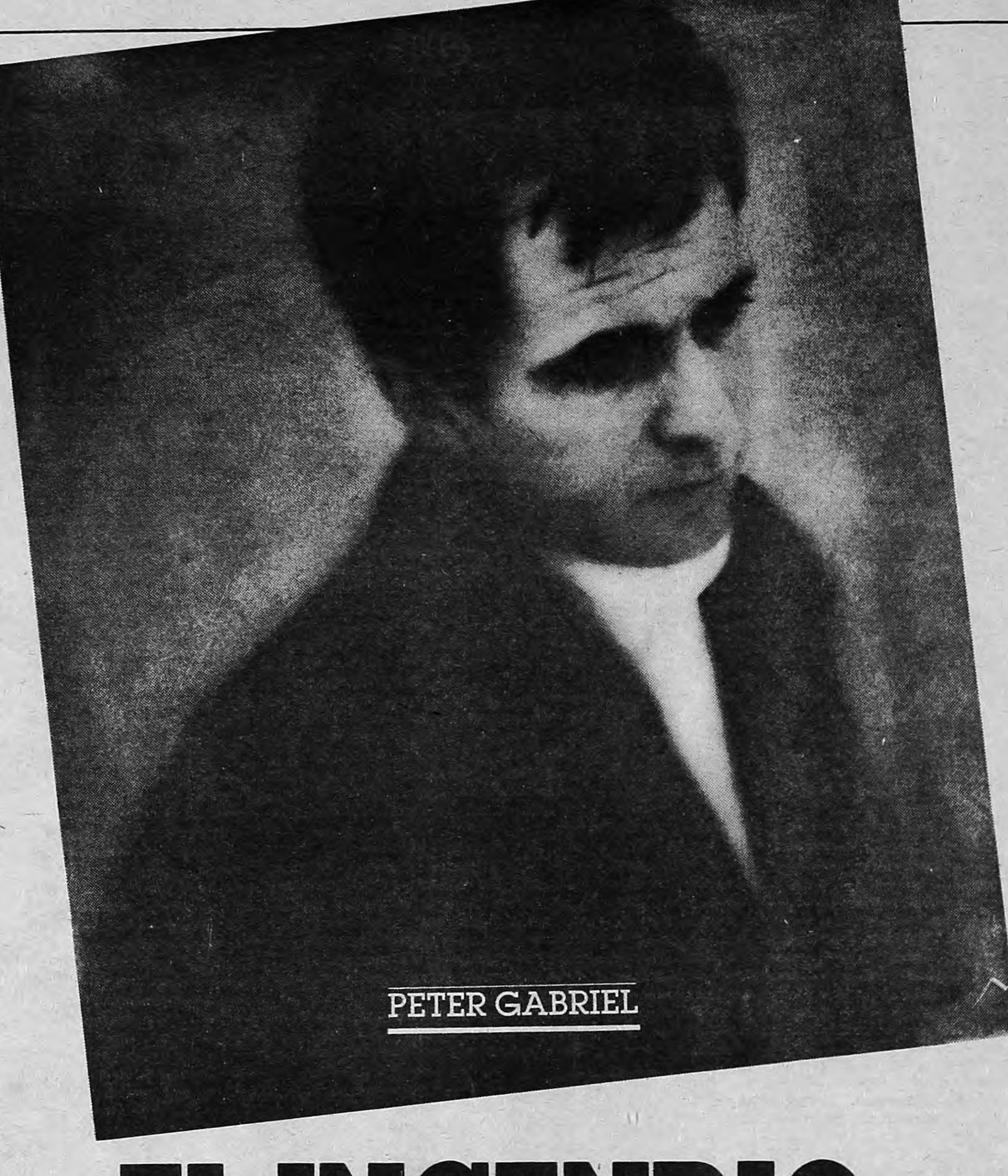
Tributario de la diversidad *pop,* Gabriel fue el primero que en el rock mudó de voces y de rostros, que teatralizó —otra tradición blanca— los recitales. En los discos que grabó con Genesis —"From Genesis to revelation" (1969), "Trespass" (1970), "Nursery Crime" (1971), "Fox-trot" (1972), "Vendiendo Inglaterra por una libra" (1973)— Gabriel cantó con voces dulces u oscuras, graves o en falsete, con eco o deformadas por sintetizadores. En los recitales, mientras tanto, se disfrazaba de flor, de barril, de viejo o de lobo.

Luego, en 1974, en su último trabajo con Genesis —el doble "El cordero se acuesta en Broadway"— Gabriel demostró que había percibido antes que nadie que el imperio del rock sinfónico estaba haciendo agua. Fue eso justamente lo que le permitió sobrevivir al diluvio que acabó con tantos dinosaurios de su misma edad como los Pink Floyd, Yes, Emerson Lake & Palmer o Led Zeppelin, que son hoy apenas objeto de culto de los que rondan los treinta.

En "El cordero", Gabriel abandonó para siempre los climas bucólicos e instaló en Nueva York a Rael, el personaje de su álbum, un sucedáneo de Cristo pero portorriqueño, perverso y piromaniaco. Algunos dicen que con este cambio, Gabriel (que por primera vez presentó en vivo un long play con la cara lavada) vaticinó la rebelión *punk* contra los monstruos del rock, sus disfraces y los recitales pantegruélicos de los que una nueva generación de rockeros, la tercera, no podía siquiera pagar la entrada. En realidad, el suyo sería un camino paralelo, alternati-

MOSCA EN UN LIMPIAPARABRISAS

Hay algo sólido tomando forma en el aire
Y el muro de la muerte es derribado en
time square
A nadie parece importarle
Siguen como si no pasara nada
El viento sopla ahora con más fuerza
Golpeando con polvo en mis ojos
El polvo se pega a mi piel
Formando una costra que no me deja mover
Y estoy flotando como una mosca
Esperando el limpiaparabrisas en la autopista
Peter Gabriel


PETER GABRIEL

BIKO

Setiembre del 77
Buen tiempo en Port Elizabeth
La faena de costumbre
En el despacho de policía 619

Oh Biko, Biko, por Biko
Oh Biko, Biko, por Biko
Yihia moja, yihia moja
El hombre está muerto
El hombre está muerto

Cuando intento dormir por la noche
Sólo puedo soñar en rojo
El mundo exterior es blanco y negro
Con sólo un color muerto

Oh Biko, Biko, por Biko
Oh Biko, Biko, por Biko
Yihia moja, yihia moja
El hombre está muerto
El hombre está muerto
Peter Gabriel

EL INCENDIO Y LAS MASCARAS

Por Rolando Graña

Cuando el *rock & roll* cruzó el Atlántico, a fines de los años 50, ya languidecía en los Estados Unidos. Bill Halley había pasado pronto; Elvis Presley perduraba pero su transgresión pélvica, su sensualidad negra se habían adecentado. A los morenos del gremio, entretanto, no les iba mejor. A Chuck Berry y a Little Richard el éxito comenzaba a serles esquivo y la suerte también: el primero acabó preso por prostitución de menores y el segundo se hizo predicador.

Aquella flamante música popular híbrida del blues negro y del country blanco, que había tenido en la televisión y los discos de 33 rpm lo que el jazz en la radio y los 78 de pasta, llegó entonces a Inglaterra y prendió muy rápido entre los jóvenes de aquella sociedad tan diferente. Como a Keith Richards y Mick Jagger, como a John Lennon y a Paul McCartney, como a Pete Townshend y Joe Cocker, a Peter Gabriel, un pibe todavía, también le gustaba escuchar aquel negro blues, aquel primer rock.

Aunque, en verdad, para él las cosas cambiaron en el otoño de 1963, cuando, de regreso de Chaterhouse, un selecto *college* donde la pasaba pupilo, escuchó "Please, please me", de los Beatles. Tenía 13 años y tres más tarde formaba su primera banda, "The Garden Walls" con uno de sus compañeros, Tony Banks. Luego conocería a Anthony Phillips, que le enseñó el gusto por los climas medievales, los bosques, las hadas y las ardillas. En 1969, los tres formaron Genesis, donde Banks todavía permanece.

Pero aquel 1963 del despertar musical de Peter no fue un año común para el rock: hoy se lo considera el del comienzo de la segunda gran época, el *pop,* para llamarlo de algún modo impreciso pero abarcador, que duraría diez años. El 28 de marzo de 1973, el ejército norteamericano se retiró de Vietnam; 1973 fue también el año del long play "El lado oscuro de la Luna", de Pink Floyd, el último gran grupo del hippismo y la psicodelia.

La primera, dorada época del *rock & roll* se había caracterizado por su uniformidad; los compositores se imitaban o plagiaban unos a otros sin mayor drama porque lo importante era reforzar la identidad musical del naciente género. Se copiaban el *look:* el jopo de Elvis, tomado de los camioneros, esos modernos *cow-boys,* fue pasando de cabeza en cabeza. O los temas: "Zapatos de gamuza azul" conoció unas diez versiones sucesivas, todas de éxito, sin que ninguno de los intérpretes sintiera menoscabada su individualidad creadora.

En la primera época prevaleció pues la uniformidad. En la segunda, en cambio, y como dice Paul Yonnet en "Rock, pop, punk", la innovación desplazó a la repetición casi ritual. "A las formas reiteradas de la música, a una misma máscara, suceden formas cambiantes donde el principio de la innovación impera: desde el primer corte de pelo de los Beatles (flequillo sobre la frente) hasta los largos bucles a la manera de Cristo que caen sobre los hombros de George Harrison en el período indio (1967-68), desde la minifalda creada por Mary Quant (1964) hasta la falda superlarga de fines de la década de 1960, la máscara *pop* nunca se estabilizará. Tampoco sus formas musicales, que se modifican sensiblemente de un grupo a otro y, dentro de cada conjunto, de un álbum al siguiente por la búsqueda de efectos sonoros, la utilización de instrumentos nuevos y procedimientos de registro sin precedentes. En suma, a la unidad musical del primer *rock & roll* sucede la más grande variedad posible de formas *pop* (Paul Yonnet, *Juegos, modas y masas,* pág. 123).

Y Peter Gabriel o, para ser más preciso, su conjunto Genesis, se sumó en 1969 a esa diversidad *pop* que agrupó desde Jethro Tull hasta Jimi Hendrix, desde Bob Dylan hasta Pink Floyd, desde Jim Morrison hasta los Rolling Stones. Tamaña mezcla sin embargo puede ser agrupada en un consigna globalizante que fue entonces casi como un *air du temps:* la búsqueda del vértigo. Un vértigo que tanto podía llegar por el sonido al mango (ya los Beatles en Hamburgo, en 1960, descubrieron que, con los amplificadores a reventar, la gente deliraba), las drogas o esa inédita forma de comunión musical que fueron los festivales tipo Woodstock.

La manera Genesis de insertarse en esa diversidad *pop* fue profundizar la tradición blanca por sobre la negra y recuperar influencias más o menos prestigiosas del pentagrama europeo. Eso fue el rock sinfónico: un intertexto clásico en una música que había nacido fuertemente rítmica. Flautas detrás de las guitarras eléctricas. Bosques, hadas y duendes en letras donde hasta entonces sólo había habido amores felices o contrariados, autos y bailes de sábado a la noche, alcohol (sólo alcohol) para sentirse mejor. Los mitos cristianos en versiones libérrimas (Genesis, vaya nombre) reemplazaron al hedonismo simple pero transgresor de los años 50.

Pero detrás de las fábulas había también críticas al *english way of life,* donde, en palabras del propio Gabriel, "debajo de la contención, la calma y la amabilidad, bulle un animal que espera el momento de saltar sobre su víctima". Así, en "La batalla del bosque de Epping" los fraseos medievales ilustran una vulgar riña de gangsters; en "Bailando con el caballero iluminado por la Luna" Peter se ríe de los capitanes que dirigen el "gran baile" de Inglaterra o en "Echalos antes del viernes" canta un diálogo en el que un personaje apodado "el desalojador" quiere convencer a los inquilinos díscolos de que deben abandonar la casa "en el interés de la humanidad".

Tributario de la diversidad *pop,* Gabriel fue el primero que en el rock mudó de voces y de rostros, que teatralizó —otra tradición blanca— los recitales. En los discos que grabó con Genesis —"From Genesis to revelation" (1969), "Trespass" (1970), "Nursery Crime" (1971), "Fox-trot" (1972), "Vendiendo Inglaterra por una libra" (1973)— Gabriel cantó con voces dulces u oscuras, graves o en falsete, con eco o deformadas por sintetizadores. En los recitales, mientras tanto, se disfrazaba de flor, de barril, de viejo o de lobo.

Luego, en 1974, en su último trabajo con Genesis —el doble "El cordero se acuesta en Broadway"— Gabriel demostró que había percibido antes que nadie que el imperio del rock sinfónico estaba haciendo agua. Fue eso justamente lo que le permitió sobrevivir al diluvio que acabó con tantos dinosaurios de su misma edad como los Pink Floyd, Yes, Emerson Lake & Palmer o Led Zeppelin, que son hoy apenas objeto de culto de los que rondan los treinta.

En "El cordero", Gabriel abandonó para siempre los climas bucólicos e instaló en Nueva York a Rael, el personaje de su álbum, un sucedáneo de Cristo pero portorriqueño, perverso y piromaníaco. Algunos dicen que con este cambio, Gabriel (que por primera vez presentó en vivo un long play con la cara lavada) vaticinó la rebelión *punk* contra los monstruos del rock, sus disfraces y los recitales pantegruélicos de los que una nueva generación de rockeros, la tercera, no podía siquiera pagar la entrada. En realidad, el suyo sería un camino paralelo, alternativo pero, sobre todo, más racional que el de los punks.

Porque Gabriel buscó recuperar para el rock la energía perdida, después de tanta tradición blanca, en los ritmos del Tercer Mundo en general y del Africa en particular, un camino que poco antes también habían recorrido los jazzeros contemporáneos en pos de nuevos aires para otro género que languidecía un camino que luego recorrerían, entre otros, David Byrne, líder de los Talking Heads, y el legendario Paul Simon.

"No quiero llegar a un pastiche africano. Uso las influencias para llegar a alguna parte diferente pero siempre dentro de mi propia música. Hay muchos antecedentes de esto: Picasso, por ejemplo, en 'Las señoritas de Avignón', transformó totalmente las máscaras africanas para incorporarlas a su propio estilo de pintura", explica Gabriel, que no sólo buscó energía en Africa, sino que también se hizo eco en sus letras de los problemas de sus habitantes. "Septiembre el del 77, buen tiempo en Port Elizabeth. La faena de costumbre en el calabozo 19", cantó en su tercer álbum solista en memoria de Stephen Biko, un poeta negro torturado y muerto por la policía sudafricana.

"Podés soplar una vela y apagarla, pero no podés soplar una fogata. Cuando las llamas comienzan a prender lo único que logra el viento es avivarlas", sigue esta canción que Gabriel volvió a entonar junto a músicos negros en el reciente festival por la libertad de Nelson Mandela.

Entre tanto, sus letras habían crecido hasta ser, cada vez más, considerables poemas. "Hablo en imágenes, no en palabras", dice uno de sus personajes en "A través del cable". Esas imágenes nutren tanto la minimal "Empuja el mono", armada con juegos de palabras propios de los vanguardistas, como "Mercy Street", dedicada a Anne Sexton, poeta norteamericana maldita que se suicidó a los 42 años.

Claro que no todo lo del viejo Peter Gabriel desapareció en estos años de experimentación. Quedaron, por ejemplo, las máscaras. Sólo que no ya en el escenario sino desde las portadas de sus cinco discos solistas. En el primero, y en un inédito rasgo de modernidad para quien fuera tan amante de fábulas y faunos, se lo ve detrás del parabrisas de un auto. En el segundo desgarra su propio rostro. En el tercero, donde se derrite como una vela, Gabriel disemina en sus canciones diversas patologías urbanas contemporáneas: un voyeur psicópata, un amnésico, un descontrolado, un telemaníaco. En el cuarto, el más africano de todos, su cara parece justamente una máscara tribal pero deformada por una pantalla de video.

Recién en la tapa del quinto long play, "So", el primero que lleva otro título que un lacónico "Peter Gabriel" más y el ordinal correspondiente, se lo ve con el rostro limpio, sincero, sin afeites, en primerísimo plano. Ha cumplido 38 años. La máscara parece estable. Así la veremos en Buenos Aires.

STING

LA OLA PROFUNDA

Por Eduardo Berti

En 1977, cuando el baterista Stewart Copeland le propuso formar un trío de rock, el bajista Gordon Mathew Summer (apodado Sting, o "el aguijón") venía de tocar jazz con una serie de conjuntos casi desconocidos como Last Exit. El nuevo grupo se llamó The Police, se integró con el guitarrista Henry Padovani, a quien enseguida reemplazó Andy Summers, y se convirtió en el más importante y novedoso del primer lustro de la década del ochenta. Aunque floreció en medio del punk, también incorporó otros ritmos cuando Sting descubrió "una conexión rítmica entre el bajo rápido del punk y los agujeros del reggae" y así nació una suerte de reggae blanco que explica el título de su segundo disco: "Reggatta de Blanc".

Pero más allá de los géneros, las canciones de Sting —que por su talento se convirtió velozmente en el compositor de la mayoría del material del trío— tenían un don melódico inédito desde los tiempos de los Beatles. Eran creativas, distintas a todo lo escuchado hasta el momento, pero a la vez resultaban irresistibles por lo pegadizas; es decir, reunían los requisitos de la buena música popular. Lo mismo ocurrió con las letras. Las primeras se basaban en una frase contundente ("La verdad golpea a todos", "No hay tiempo esta vez") que se repetía hasta exasperar. La soledad y el vacío eran los ejes temáticos de los primeros álbumes, con canciones tituladas "Un agujero en mi vida" o "Tan solo", pero de a poco Sting socializó su mirada, preguntó: "¿Estamos en contacto vos y yo? ¿Podemos tener algún roce?", y finalmente, en "Mensaje en una botella" (uno de sus temas más famosos), reconoció: "Parece que no soy el único que está solo".

Una vez superado el examen de punk, The Police grabó el cuarto disco, incorporó nuevos instrumentos y pegó un salto cualitativo. Entonces Sting ya había logrado su objetivo: que se advirtiera en él a un conocedor de las armonías jazzeras, a un artista que trasciende el horizonte del *rock & roll.* "No creo que Police sea estrictamente *rock & roll*", dijo Sting en más de una ocasión. Tal vez basaba esta opinión en que el grupo renovó el concepto de trío en el rock, diferenciándose de los "power trios" del '60 como Cream o el Jimi Hendrix Experience, pero además sostenía que "el *rock & roll* en su peor y más primitiva postura consiste en polemizar, gritar, enojarse y pretender que toda la sociedad está en contra de ti. No quisiera seguir haciendo esto a los 40 años de edad, no me gusta el arquetipo del *rock-star*".

A diferencia de otros monstruos sagrados de la música joven, desde Lennon a David Bowie, Sting ingresó al ambiente *underground* de Londres cuando ya tenía más de 25 años (nació el 2 de octubre de 1951) casi "por necesidad", cuando encontró en ese circuito la única posibilidad de dedicarse a la música. Antes se había desempeñado como maestro en un colegio religioso, hasta que abandonó su Newcastle natal y se radicó en Londres con su entonces esposa Frances y su hijo Joseph.

Frente a otros grupos de la camada punk como The Clash (izquierdistas) o Sex Pistols (anarquistas), Sting abarcó la temática social con una mirada más cristiana y culterana. Bautizado católico en el seno de "una familia de perdedores que siempre quiso trascender", Sting surgió como un caso excepcional en el rock, en el que siempre abundaron sobre todo los compositores y cantantes protestantes. En el libro *Written in my soul* confiesa al periodista Bill Flanagan: "Mucha gente me dice que mis canciones son cristianas y yo les respondo que eso no es del todo cierto, pero creo entender a qué se refieren. Una canción como 'El sol invisible' es en cierto modo cristiana. 'Sincronicidad' guarda una idea religiosa. Pero yo no me inclino hacia el misticismo. Creo en un conocimiento secular, en la lógica y la experimentación. Pienso mucho en los fundamentalistas que proclaman: confía en tus instintos. Esa es sólo la mitad de la historia. Hay que escuchar los instintos pero también hay que trabajar duro y oír la voz de la razón. Muchas de mis canciones tienen huellas de mi búsqueda de conocimiento secular. Estoy completamente en contra de esa canción de Pink Floyd: 'No necesitamos educación' ('The Wall'). Creo que es una letra idiota, la única cosa que necesitamos es educación.'

The Police fue un grupo surgido a la par del gobierno conservador de Margaret Thatcher y protagonizó varios enfrentamientos con el establishment británico. La BBC prohibió la difusión de "Roxanne" porque hablaba de una prostituta y de otro tema que contenía la palabra "suicidio". Cuando se produjo en Gales una huelga minera que fue la primera manifestación de abierta oposición a Thatcher, Police daba a conocer su tercer álbum con la canción "Canario en una mina de carbón".

Más cerca en el tiempo, ya como solista, Sting participó desde un comienzo en la serie de recitales que Amnistía Internacional celebró bajo el nombre genérico de "El baile secreto de la policía". En 1985 editó su primer disco sin Police, "El sueño de las tortugas azules" donde, con una óptica cercana al ecologismo e inspirada en el libro *Lo pequeño es hermoso*, de E.F. Schumacher, lanzaba sus dardos contra el armamentismo, los generales corruptos, la energía nuclear ("el carbono-14 es radioactivo por doce mil años", cantó) y la tecnocracia. El año pasado grabó "Ellas danzan solas", dedicado en un principio a las madres de los desaparecidos por la dictadura de Pinochet y también a las Madres de Plaza de Mayo desde aquel recordado concierto en River. En ese mismo disco "cuyo eje es la mujer" —dijo— también incluyó "Un inglés en Nueva York", tributo al activista gay Quentin Crisp.

Como rockero humanista y altruista, Sting es de aquellos compositores que creen que una canción puede traer información capaz de despertar zonas intelectuales en los oyentes. "Si podés incluir un pequeño pedacito importante y profundo en una canción, se puede decir que lo lograste", opina. No es extraño, entonces, que nombre a Nabokov en medio de una historia sensual como la de "No te pares tan cerca de mí"; que tome el título de un libro de psicología comparada de Arthur Koestler para bautizar el elepé "Fantasma en la máquina"; que se inspire en una teoría de Jung para concebir el último disco de The Police, o que tome un verso de un soneto de Shakespeare para titular su álbum solista "Nada como el sol". Sostiene que sus canciones están "en la tradición trovadoresca de viajar por el mundo y brindar información sobre temas políticos y sociales" y la definición condice a la perfección con los objetivos de la gira "¡Derechos Humanos, ya!"

Tamaño grado de conciencia frente a su propia obra revela una personalidad casi obsesiva. Sting confiesa "releer los textos de mis canciones y cuestionármelos" y cuando se sintió sobrepasado por el éxito de "Cada vez que respiras", que plantea una relación de pareja basada en los celos y el control extremo, escribió "Si amas a alguien, déjalo libre", casi un antídoto, como si acaso pudiera contrarrestar el efecto de la primera composición.

Además de "oportunista", "egocéntrico" y "algo arrogante" —adjetivos que suele propinarse a sí mismo en los reportajes—, Sting se define como un optimista. Tal vez por ello, pese a ser uno de los músicos clave de los '80, admite estar inspirado "por el espíritu de los '60", que —sostienen algunos— está renaciendo. Como Bob Dylan, que cantaba que "los tiempos están cambiando", como el Lennon de "Imagine", Sting también se atreve a ponerse las ropas de ángel anunciador y proclamar: "Hay un mundo más profundo tironeando de tu mano / Hay una ola más profunda que está creciendo en el mundo / Sentila elevándose en las ciudades / barriendo la tierra, los límites y las fronteras".



o
embre del 77
n tiempo en Port Elizabeth
ena de costumbre
despacho de policía 619

iko, Biko, por Biko
iko, Biko, por Biko
moja, yihla moja
mbre está muerto
mbre está muerto

do intento dormir por la noche
puedo soñar en rojo
undo exterior es blanco y negro
sólo un color muerto

ko, Biko, por Biko
ko, Biko, por Biko
moja, yihla moja
mbre está muerto
mbre está muerto

Peter Gabriel

ero, sobre todo, más racional que el de unks.

rque Gabriel buscó recuperar para el la energía perdida, después de tanta tra n blanca, en los ritmos del Tercer Mun general y del Africa en particular, un no que poco antes también habían re do los jazzeros contemporáneos en pos evos aires para otro género que langui un camino que luego recorrerían, en ros, David Byrne, líder de los Talking s, y el legendario Paul Simon.

lo quiero llegar a un pastiche africano. as influencias para llegar a alguna par ferente pero siempre dentro de mi pro úsica. Hay muchos antecedentes de es icasso, por ejemplo, en 'Las señoritas vignón', transformó totalmente las aras africanas para incorporarlas a su o estilo de pintura", explica Gabriel, o sólo buscó energía en Africa, sino que ién se hizo eco en sus letras de los pro as de sus habitantes. "Septiembre el del uen tiempo en Port Elizabeth. La fae e costumbre en el calabozo 19", cantó tercer álbum solista en memoria de hen Biko, un poeta negro torturado y to por la policía sudafricana.

Podés soplar una vela y apagarla, pero odés soplar una fogata. Cuando las lla comienzan a prender lo único que lo l viento es avivarlas", sigue esta can que Gabriel volvió a entonar junto a cos negros en el reciente festival por la ad de Nelson Mandela.

tre tanto, sus letras habían crecido has , cada vez más, considerables poemas. blo en imágenes, no en palabras", dice de sus personajes en "A través del ca Esas imágenes nutren tanto la minimal puja el mono", armada con juegos de ras propios de los vanguardistas, como rcy Street", dedicada a Anne Sexton, a norteamericana maldita que se suici los 42 años.

aro que no todo lo del viejo Peter Ga desapareció en estos años de experimen n. Quedaron, por ejemplo, las másca Sólo que no ya en el escenario sino des s portadas de sus cinco discos solistas. l primero, y en un inédito rasgo de mo deformada para quien fuera tan amante de fá s y faunos, se lo ve detrás del parabri e un auto. En el segundo desgarra su io rostro. En el tercero, donde se derri omo una vela, Gabriel disemina en sus iones diversas patologías urbanas con poráneas: un voyeur psicópata, un am o, un descontrolado, un telemaniaco. l cuarto, el más africano de todos, su parece justamente una máscara tribal deformada por una pantalla de video. ecién en la tapa del quinto long play, ", el primero que lleva otro título que acónico "Peter Gabriel" más y el ordi correspondiente, se lo ve con el rostro io, sincero, sin afeites, en primerísimo o. Ha cumplido 38 años. La máscara pa estable. Así la veremos en Buenos Aires.

LA OLA PROFUNDA

Por Eduardo Berti

En 1977, cuando el baterista Stewart Copeland le propuso formar un trío de rock, el bajista Gordon Mathew Summer (apodado Sting, o "el aguijón") venía de tocar jazz con una serie de conjuntos casi desconocidos como Last Exit. El nuevo grupo se llamó The Police, se integró con el guitarrista Henry Padovani, a quien enseguida reemplazó Andy Summers, y se convirtió en el más importante y novedoso del primer lustro de la década del ochenta. Aunque floreció en medio del punk, también incorporó otros ritmos cuando Sting descubrió "una conexión rítmica entre el bajo rápido del punk y los agujeros del reggae" y así nació una suerte de reggae blanco que explica el título de su segundo disco: "Reggatta de Blanc".

Pero más allá de los géneros, las canciones de Sting —que por su talento se convirtió velozmente en el compositor de la mayoría del material del trío— tenían un don melódico inédito desde los tiempos de los Beatles. Eran creativas, distintas a todo lo escuchado hasta el momento, pero a la vez resultaban irresistibles por lo pegadizas; es decir, reunían los requisitos de la buena música popular. Lo mismo ocurrió con las letras. Las primeras se basaban en una frase contundente ("La verdad golpea a todos", "No hay tiempo esta vez") que se repetía hasta exasperar. La soledad y el vacío eran los ejes temáticos de los primeros álbumes, con canciones tituladas "Un agujero en mi vida" o "Tan solo", pero de a poco Sting socializó su mirada, preguntó: "¿Estamos en contacto vos y yo? ¿Podemos tener algún roce?", y finalmente, en "Mensaje en una botella" (uno de sus temas más famosos), reconoció: "Parece que no soy el único que está solo".

Una vez superado el examen de punk, The Police grabó el cuarto disco, incorporó nuevos instrumentos y pegó un salto cualitativo. Entonces Sting ya había logrado su objetivo: que se advirtiera en él a un conocedor de las armonías jazzeras, a un artista que trasciende el horizonte del *rock & roll*. "No creo que Police sea estrictamente *rock & roll*", dijo Sting en más de una ocasión. Tal vez basaba esta opinión en que el grupo renovó el concepto de trío en el rock, diferenciándose de los "power trios" del '60 como Cream o el Jimi Hendrix Experience, pero además sostenía que "el *rock & roll* en su peor y más primitiva postura consiste en polemizar, gritar, enojarse y pretender que toda la sociedad está en contra de ti. No quisiera seguir haciendo esto a los 40 años de edad, no me gusta el arquetipo del *rock-star*".

A diferencia de otros monstruos sagrados de la música joven, desde Lennon a David Bowie, Sting ingresó al ambiente *underground* de Londres cuando ya tenía más de 25 años (nació el 2 de octubre de 1951) casi "por necesidad", cuando encontró en ese circuito la única posibilidad de dedicarse a la música. Antes se había desempeñado como maestro en un colegio religioso, hasta que abandonó su Newcastle natal y se radicó en Londres con su entonces esposa Frances y su hijo Joseph.

Frente a otros grupos de la camada punk como The Clash (izquierdistas) o Sex Pistols (anarquistas), Sting abarcó la temática social con una mirada más cristiana y culterana. Bautizado católico en el seno de "una familia de perdedores que siempre quiso trascender", Sting surgió como un caso excepcional en el rock, en el que siempre abundaron sobre todo los compositores y cantantes protestantes. En el libro *Written in my soul* confiesa al periodista Bill Flanagan: "Mucha gente me dice que mis canciones son cristianas y yo les respondo que eso no es del todo cierto, pero creo entender a qué se refieren. Una canción como 'El sol invisible' es en cierto modo cristiana. 'Sincronicidad' guarda una idea religiosa. Pero yo no me inclino hacia el misticismo. Creo en un conocimiento secular, en la lógica y la experimentación. Pienso mucho en los fundamentalistas que proclaman: confía en tus instintos. Esa es sólo la mitad de la historia. Hay que escuchar los instintos pero también hay que trabajar duro y oír la voz de la razón. Muchas de mis canciones tienen huellas de mi búsqueda de conocimiento secular. Estoy completamente en contra de esa canción de Pink Floyd: 'No necesitamos educación' ('The Wall'). Creo que es una letra idiota, la única cosa que necesitamos es educación."

The Police fue un grupo surgido a la par del gobierno conservador de Margaret Thatcher y protagonizó varios enfrentamientos con el establishment británico. La BBC prohibió la difusión de "Roxanne" porque hablaba de una prostituta y de otro tema que contenía la palabra "suicidio". Cuando se produjo en Gales una huelga minera que fue la primera manifestación de abierta oposición a Thatcher, Police daba a conocer su tercer álbum con la canción "Canario en una mina de carbón".

Más cerca en el tiempo, ya como solista, Sting participó desde un comienzo en la serie de recitales que Amnistía Internacional celebró bajo el nombre genérico de "El baile secreto de la policía". En 1985 editó su primer disco sin Police, "El sueño de las tortugas azules" donde, con una óptica cercana al ecologismo e inspirada en el libro *Lo pequeño es hermoso*, de E.F. Schumacher, lanzaba sus dardos contra el armamentismo, los generales corruptos, la energía nuclear ("el carbono-14 es radioactivo por doce mil años", cantó) y la tecnocracia. El año pasado grabó "Ellas danzan solas", dedicado en un principio a las madres de los desaparecidos por la dictadura de Pinochet y también a las Madres de Plaza de Mayo desde aquel recordado concierto en River. En ese mismo disco "cuyo eje es la mujer" —dijo— también incluyó "Un inglés en Nueva York", tributo al activista gay Quentin Crisp.

Como rockero humanista y altruista, Sting es de aquellos compositores que creen que una canción puede traer información capaz de despertar zonas intelectuales en los oyentes. "Si podés incluir un pequeño pedacito importante y profundo en una canción, se puede decir que lo lograste", opina. No es extraño, entonces, que nombre a Nabokov en medio de una historia sensual como la de "No te pares tan cerca de mí"; que tome el título de un libro de psicología comparada de Arthur Koestler para bautizar el elepé "Fantasma en la máquina"; que se inspire en una teoría de Jung para concebir el último disco de The Police, o que tome un verso de un soneto de Shakespeare para titular su álbum solista "Nada como el sol". Sostiene que sus canciones están "en la tradición trovadoresca de viajar por el mundo y brindar información sobre temas políticos y sociales" y la definición condice a la perfección con los objetivos de la gira "¡Derechos Humanos, ya!"

Tamaño grado de conciencia frente a su propia obra revela una personalidad casi obsesiva. Sting confiesa "releer los textos de mis canciones y cuestionármelos" y cuando se sintió sobrepasado por el éxito de "Cada vez que respiras", que plantea una relación de pareja basada en los celos y el control extremo, escribió "Si amas a alguien, déjalo libre", casi un antídoto, como si acaso pudiera contrarrestar el efecto de la primera composición.

Además de "oportunista", "egocéntrico" y "algo arrogante" —adjetivos que suele propinarse a sí mismo en los reportajes—, Sting se define como un optimista. Tal vez por ello, pese a ser uno de los músicos clave de los '80, admite estar inspirado "por el espíritu de los '60", que —sostienen algunos— está renaciendo. Como Bob Dylan, que cantaba que "los tiempos están cambiando", como el Lennon de "Imagine", Sting también se atreve a ponerse las ropas de ángel anunciador y proclamar: "Hay un mundo más profundo tironeando de tu mano./ Hay una ola más profunda que está creciendo en el mundo./ Sentila elevándose en las ciudades / barriendo la tierra, los límites y las fronteras".



BRUCE SPRINGSTEEN

UN DESERTOR DE LA NORMALIDAD

Por Marcelo Panazzo



Podría haber recalado, esa corona, en otra cabeza.

En cualquier otra.

Sin embargo, fue a dar a la de un tal Bruce Springsteen. Nació el 23 de setiembre de 1949 en Freehold, Nueva Jersey, "un valle en el que cuando eres joven, te enseñan a hacer lo mismo que hizo tu padre". Peculiar mezcla de sangres corre por las venas de Springsteen. La italiana de su madre, Adela Dutch, más la irlandesa de su padre, Douglas Springsteen, a quien el crío Bruce jamás vio reír," y te imaginas lo que eso significó para mí". Los primeros años no podrían dar, a nadie, ningún indicio sobre el devenir de su vida. Un padre trabajador, saltando de un empleo a otro para mantener a los suyos. Pocos amigos. Furiosa fobia a la escuela y dificultad para relacionarse hicieron de su infancia una mancha oscura de la que "no guardo ningún recuerdo agradable".

Supo pasar ese tiempo solo. Odiando. A la escuela. A la religión. A sus compañeros, para quienes era "el mamarracho de la clase". "A veces vuelvo a leer los libros de la escuela y noto que no guardan contacto alguno con la vida real. Descubrí, a los ocho años, que había más verdad en una canción de tres minutos que en todas las enseñanzas que me impartían. Durante el período de mi vida que me llevó hasta el octavo grado, perdí todo lo que tenía."

Supo también, desde pequeño, amar los autos. Con fruición. En un pueblo en el que ni la plaza, ni la iglesia, ni la escuela, ni ninguna otra cosa representaba un punto de encuentro tan fuerte como una estación de servicio, el lugar que, al salir de las fábricas, los vecinos utilizaban para sus tertulias.

Supo de tardes enteras mamando de la televisión. Desde donde, justamente, alguien plantó en él una semilla que germinó en un tris.

Un día de 1958 la familia Springsteen, como tantas veces, se disponía a sintonizar su programa favorito, el *Ed Sullivan Show*. No imaginaba que un par de canciones cantadas esa noche cambiarían la vida de su vástago de modo radical.

Más que un hombre, lo que gritaba desde el televisor, para alucinación del pequeño Bruce, era una cintura enloquecida. Una pelvis electrificada. Era, para entonces, por casi siempre, *El Rey*, Elvis Presley.

Después de él, nada volvió a ser como antes.

"Si no te gustaba Elvis, para mí, eras anormal", recuerda Bruce quien, a partir de allí, cuando dibujaba a Jesucristo lo hacía crucificado con una guitarra. Comenzaron a mirarlo aún peor, claro.

Dieciocho dólares después compra su primera guitarra. Sus padres, algo contrariados, intentan persuadirlo de que abandone esas "ideas raras". Sin suerte. Hasta tal punto que Bruce suele recordar que "el primer día que pude soportar mi imagen en un espejo fue cuando sostuve esa guitarra entre mis manos".

Hasta aquí, una historia común. No demasiado diferente de la del resto de los jóvenes estadounidenses de la época. Más allá del ostracismo, se encolumnan Elvis, la clase trabajadora, los autos, el amor y los sueños de rock-star.

Sin embargo, el lugar ocupado por Bruce Springsteen, desde su opus inicial, "Saludos desde Asbury Park" (1973), hasta el último, "Túnel de amor" (1987), no es otro que el de un elegido. Un tipo capaz de retratar a su gente y a su entorno de una manera mágicamente creíble. Posado en el sitio donde la palabra *leyenda* se deja leer con claridad. Y todo a través de la música.

Sólo un líder como él es capaz de tomar en cuenta, por primera vez en el rock, a los trabajadores. Springsteen le cantó (le canta) al obrero medio, al padre de familia. Como su padre. "Hay gente que tiene la oportunidad de hacer el tipo de trabajo que cambia el mundo. Y está también la clase de gente que, simplemente, evita que el mundo se caiga. Esa es la clase a la que siempre perteneció mi padre". El puede cantar que "al final del día, gime el pito de la fábrica, los hombres cruzan las puertas con la muerte en los ojos", y sonar sincero, no sólo porque de allí viene, sino porque, a diferencia del resto de los *rockers* de su generación, no desprecia ni sus orígenes ni su gente.

También es respetado cuando marcha a contrapelo de las ideologías y modos de vida más en boga, declarando creer, aún, en los valores de los '60. "Lo difícil, ahora, es que la conciencia social, que fue parte de los '60, se ha vuelto como pasada de moda o algo por el estilo. Vos salís, hacés tu trabajo y tratás de obtener tanta plata como puedas y pasarla bien los fines de semana. Eso está considerado *okey*. Estás aislado de todo. Eso pasa, en este país, todo el tiempo".

Ha creado, además, una suerte de nuevo patriotismo. Opuesto al modo de vida de los EE.UU. Descreyendo del sueño del *american way of life*. "De día las pasamos negras en las calles de un fugitivo sueño americano", canta en "Nacido para correr". Y es claro. Aunque muchos piensen lo contrario. Ronald Reagan, entre ellos.

El presidente-actor mencionó en uno de sus discursos a Springsteen. Invocó su nombre en el acto que realizó en 1985 en la ciudad de Bruce, Nueva Jersey. La respuesta no se hizo esperar. Al día siguiente, en un concierto, le dedicó a Reagan una de sus canciones, "Johnny 99", que en uno de sus versos reza: "Juez, yo tenía deudas que ningún hombre honrado podía pagar. El banco tenía mi hipoteca y se estaba llevando mi casa. No estoy diciendo que eso me convierta en inocente. Pero fue más que todo eso lo que puso la pistola en mi mano".

También utilizó las contadas entrevistas que concede para contestarle. "La necesidad de sentirse bien está siendo manipulada. Ves los avisos de Reagan en TV: Es de mañana en los EE.UU. Y decís: Bueno, no es de mañana en Pittsburg, ni en la calle 125 de Nueva York. Es medianoche y encima es como si hubiera una mala luna. Entonces, cuando el presidente mencionó mi nombre, pensé en otra manipulación y tuve que disociarme de sus 'gentiles' palabras". Durante la misma campaña fue acusado también de servir, con su discurso, a la derecha política del país, a lo que contestó: "No sé cuánta diferencia hay entre los dos partidos. Y es difícil juzgar por la retórica electoral. Siempre parecen cambiar de repente cuando son elegidos. Por eso no me siento conectado con la política electoral. No me parece el modo de encontrar al mejor hombre para hacer el trabajo más duro. Pienso que trabajar directamente con la gente es una manera de superar toda la cuestión electoral. Política humana. Ese es el tema".

Sus conciertos, habitualmente de cuatro horas de duración, son una demostración de la poca retórica del discurso de Springsteen. Y de su forma de entender la *política humana*.

Y, de ese modo, retornar al principio. Un círculo perfecto.

"Tenés que llevar la música a la gente. Tan cerca como puedas. Eso es lo que me gusta hacer. Porque lo querés para vos, tenés que quererlo para todo el mundo. No importa dónde sea, ni cuál sea el gobierno. Sobrepasa todo, es de corazón a corazón. Si yo salgo a escena y puedo sentirlo, hay allí un momento que no puede ser recapturado. Frente a frente, es una oportunidad que llega sólo un día. Algunas noches podés escuchar los gritos y capturar la noche entera. Eso es lo que vine a hacer. De eso se trata y es todo lo que quiero decir".

Suele usar, a la hora de afirmar algo, la muletilla *"de eso se trata"*. Siempre. Y más al hablar de su profesión. La de héroe, último, del *rock & roll*. "Es bueno porque podés llegar a un montón de gente. De eso se trata. Simplemente, salir y llegar a la gente".

Bruce Springsteen. Urna/depósito de todos los mitos del rock. Retratista infalible del derrumbe de un imperio. A su pesar. Generador de una cultura a fuerza de combates. Y, sobre todo, un desertor de la normalidad. Porque, a no olvidarlo, su corona podría haber sido para cualquiera. "De eso se trata".

YOSSOU N'DOUR

LA CONCIENCIA NEGRA

Por Gabriela Borgna

Youssou N'Dour es el máximo rock-star de Senegal. Su música se llama *wolof* en honor a su lengua natal, una mixtura de francés colonial, árabe y dialectos negros. Youssou N'Dour es el negrito alto y flaco, de campera a cuadros blancos y negros, que cantó "Biko" con Peter Gabriel en la "edición artística" del Festival por Mandela, que pudo verse en Canal 11.

Pero los músicos africanos no son los protegidos del nuevo humanismo del rock sajón. En realidad, la contracultura de los 80 es el único ámbito de reconocimiento estético del Africa que vive en Europa, y la voz de este sengalés treintañero, que resonará los días 14 y 15 de octubre en la Argentina, uno de los datos culturales más interesantes de la época. Según David Byrne, el líder de los Talking Heads, "la música africana parece ser la vía de salida del punto muerto en el que entró la cultura occidental".

La conciencia negra vuelve a despertar en este confuso fin de década. Pero esta vez no hay que buscarla únicamente en los Estados Unidos de Malcolm X o Angela Davis ni dentro de los ensangrentados límites de Soweto. El continente europeo encuentra hoy que los militantes juveniles de la africanidad salen de los basurales de sus patios traseros de París, Barcelona y Londres, de las barriadas obreras de Milán y Berlín, donde la marginalidad no se expresa con los estallidos sociales propios de Latinoamérica.

Exiliados políticos o hijos de los "trabajadores invitados" de poca calificación sobre cuyas espaldas el Mercado Común Europeo construyó la reconversión tecnológica de mediados de los '70, los jóvenes africanos en Europa cantan por la voz de Youssou N'Dour y sus Super Etoile de Dakar, bailan con el "rai" (rock rítmico argelino cuyas cadencias recuerdan al reggae de Jamaica) de Nass El-Ghiwane de Casablanca o de Mluk-Lahwa de Marruecos.

N'Dour saltó de las orillas culturales del Támesis al ranking europeo de "Los 40 principales" cuando grabó la segunda voz de "Biko", el tema que Gabriel dedicó al asesinado poeta sudafricano y sobre el que Richard Attenborough filmó *Grito de libertad*. El compositor y cantante senegalés tiene en su haber dos discos: *Nelson Mandela*, en el que le canta a "Angola, Kenya y Zimbabwe" en reconocimiento explícito a los países de La Línea del Frente contra el expansionismo sudafricano, e *Inmigrantes*. Ninguno fue editado en la Argentina.

Dotado de una voz aguda, que sube y baja con el vibrato de los sacerdotes islámicos que llaman al atardecer a la oración, N'Dour mezcla sus raíces moras y tribales con la música occidental que escuchó en su infancia por la radio, el medio de comunicación más importante de Africa, donde la dispersa pluralidad de lenguas y etnias se unifica en el peso poderoso de la tradición oral.

Youssou N'Dour por Africa y Tracy Chapman por Estados Unidos (ya presentada en la edición del 18 de agosto de **Página/12**) serán los únicos representantes de esta nueva negritud que los argentinos conocerán gracias a la iniciativa de Amnistía Internacional, quizás la única en la que la noción de "Aldea Global" que propuso McLuhan no sea utilizada para dejar cada vez más gente al margen, sino para convocarlos en la lucha por "¡Derechos humanos, ya!".